

Учащимися разрабатываются проекты «Рекомендации по записи «живого» звука на ПК» (в соответствии со специализацией студента [«Фортепиано», «Оркестровые духовые и ударные инструменты», «Вокальное исполнительство» и пр.]). Учащиеся проходят все этапы проектирования, отвечая каждый за своё направление и постоянно обучая других учащихся полученным навыкам. Защита проектов проводится на уроке, обязательно с конкретными выводами и рекомендациями. Для представления результатов возможна демонстрация подготовленной презентации.

По результатам работы можно сделать следующие выводы: достигаются достаточно высокие результаты обучения студентов информационным технологиям, возрастает интерес к предмету (а значит, эффективность изучения) и, как следствие, повышается мотивация к ведению научно-исследовательской работы, приобретается опыт публичных выступлений, так необходимый при исследовательской работе, для участия в конференциях.

Литература:

1. Гвишиани Д.М. Теоретико-методологические основания системных исследований и разработка проблем глобального развития // Системные исследования: Методологические проблемы: Ежегодник.- М., 1982.
2. Особенности электронного образовательного комплекса. - <http://vmnuz-nn.narod.ru/infofond.html>.
3. Электронное издание. <http://slovari.yandex.ru/dict/milchin/article/mil/mil-2480.htm>.

ЯЗЫК ДИРИЖЕРСКОГО ЖЕСТА КАК СПЕЦИФИЧЕСКАЯ ФОРМА ИНДИВИДУАЛЬНОГО СОЗНАНИЯ ЛИЧНОСТИ В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

*Бажанова Р.К., Каюков В.А., г. Казань, Казанский
государственный университет культуры и искусств*

Проблема сознания одна из наиболее важных тем в современной науке. Использование в изучении сознания понятий теории самоорганизации сложных систем (синергетики) позволяет по-новому взглянуть на такую форму сознания как искусство [1]. Язык, являющийся способом выражения самосознания личности, передачи от поколения к поколению информации, может быть выражен в

образах, движениях, словах, интонации, символах и т.п. Понимание людей происходит через язык, несущий высокую степень общности, понимания и нравственной высоты. Как сказано великим композитором и дирижером Рихардом Вагнером «Музыка не может мыслить, но она может воплощать мысль». И таким проводником мысли от автора художественного произведения до каждого человека современного общества является личность и мастерство дирижера, воплощенное в языке музыкальных жестов. Более того, дирижерская деятельность может определять тенденции современного процесса развития общества и укрепления единого культурного пространства.

С возникновения современного способа дирижирования во второй половине XIX в., заменившего эру капельмейстерского управления, с тех пор как Р. Вагнер, Ф. Лист и Г. фон Бюлов ознаменовали начало новой исполнительской эпохи, повернувшись лицом к оркестру, было сделано много попыток по постижению феномена дирижирования [2; с.6]. Однако в специальной литературе XX в. больше внимания уделялось дидактической и технической стороне дирижирования, не рассматривалось философское постижение явления. Лишь авторы единичных научных работ занимались философско-культурологическим и психологическим осмыслением данного вопроса [7; с.10]. Воспоминания крупных дирижеров, размышления, беседы с ними содержат наряду с важными мыслями и множество романтических заметок, затрудняющих научный анализ [11; с.13].

Энциклопедические источники говорят о дирижере как о музыканте, руководящем коллективом исполнителей (оркестром, хором, ансамблем песни), а также оперным или балетным спектаклем [14], [15], [16]. Музыкальное руководство дирижера заключается в самостоятельном осознании замысла композитора на основе нотного текста и дальнейшем его воплощении на концерте посредством специфической (без звуковой) ручной техники, а также жеста, мимики и пантомимических телодвижений. В процессе репетиционной работы, подготовки к выступлению дирижер дополнительно использует свою речь, чтобы четче и яснее донести до исполнителей свое внутреннее слышание и понимание произведения. Однако речь дирижера, необходимая в административной и дисциплинарной работе, как бы сильна и точна она не была, не может при творческой работе разворачивающейся во времени (часто которого не хватает) вызвать мгновенной ответной реакции. Слово

требует некоторого обдумывания, «перевода» на язык игрового или инструментального действия. Убедительный жест вызывает максимально быстрое ответное выражение. Музыканты оркестра мгновенно понимают, с какой силой надо взять звук, какой темп произведения берет дирижер, как будет в дальнейшем разворачиваться симфонизм сочинения и множество других исполнительских оттенков, помимо сознательного аналитического процесса с их стороны. Жестикуляция дирижера неимоверно многообразна. Возможности левой руки и правой руки с палочкой безграничны. К тому же дирижерский жест, как любой командный знак, имеет природу главенства, успешности, обоснованности и непререкаемости требуемого.

Дирижерский волевой жест вызывает у музыкантов-исполнителей слышание произведения, адекватное дирижерскому или приближенное к нему. Замысел дирижера становится в процессе репетиции коллективным, объединенным, и каждый музыкант коллектива воспринимает его как свой собственный. Такое действие возможно благодаря, с одной стороны, тому, что дирижер подсознательно воспринимается в массе оркестра или хора лидером с неограниченными полномочиями, требующим явного и скрытого подчинения, в виде рвения музыкантов коллектива к осуществлению своего творческого замысла. С другой стороны, существует коренная, природная связь музыки и движения. Она выражена, во-первых, в том, что музыкальность движения и двигательная природа музыки возникли и закрепились в историческом жизненном опыте человечества. Во-вторых, сущность дирижирования заключена в общечеловеческой, однозначно воспринимаемой выразительности жеста, мимики и пантомимы. Язык жестов и выразительных движений общепонятен и общезначим. В-третьих, дирижерская техника синонимична всей исполнительской технике, в целом, по характеру звукоизвлечения, основанному на ощущении «дыхания».

Всеобщее движение «дыхания» внешне осуществляется по-разному у певца, скрипача и пианиста. У первого – мышцами дыхания, второго – смычком и рукой, у третьего – рукой и пальцами. Внутренняя же природа этих движений одна и та же: 1) накопление энергии – «вдох». У дирижера это предварительный взмах рукой вверх, называемый ауфтактом (русская транскрипция немецкого слова *Auftakt*). 2) Воздействие накопленной энергии на источник звучания (клавишу, струну и т.д.) – «атака звука». У дирижера это

удар рукой вниз, так называемая «точка». 3) Звуковедение, совершаемое в процессе «выдоха», расхода энергии, в дирижировании – это специальная система тактирования. Таким образом, общность сущности техники игры на инструментах с техникой дирижирования дает возможность музыкантам оркестра через язык жестов дирижера получать смысловую информацию о скрытом образе музыкального произведения и выполнять свою основную задачу – играть синхронно вместе «по руке» дирижера.

Эта самоорганизация дирижера и исполнителей показывает равенство инструментального языка и языка жестов приводит к успешности исполнения музыкального произведения. Однако следует отметить, что система индивидуальных жестов более предпочтительна по отношению к системе коллективного инструментального исполнительства в социальном плане. Здесь стоит сказать что само «право» дирижирования (управление массой людей) подразумевает исключительность личности дирижера. С этим согласовываются и значительно большие гонорары дирижера за концертные выступления, и сознание нахождения его на верху в иерархии организации. Но признаки яркой карьеры, материального благополучия являются первичными, наиболее доступными знаками объективного успеха [17]. Более прочный успех во времени, как правило, достигается посредством признания коллег, знатоков дела, профессионалов различных национальностей и стран мира.

В музыкальной и артистической среде существовало известное мнение-аксиома, высказанное великим русским композитором и дирижером на рубеже XIX-XX вв. Н.А. Римским-Корсаковым: - «Дирижерство – дело темное» [10, с. 5]. Немецкий дирижер середины XX в. В. Фуртвенглер считал, что «относительно молодое искусство дирижирования еще не слишком окрепло для того, чтобы его можно было бы в какой-то мере теоретически обобщить» [10, с. 9]. Ситуация с культурологическим осмыслением феномена дирижирования остается и сегодня в плену неопределенности. Знание о дирижировании связывается с такими внеаналитическими категориями как гениальность, талант, гипноз, мистика. Именно как о «богах», обладающих завораживающими сверхъестественными способностями, говорили современники о Р. Вагнере, А. Тосканини, Г.фон Караяне, Е.А. Мравинском. Тоже самое можно слышать и сегодня об успешнейших дирижерах таких как: С. Озава, К. Аббадо,

П. Ярви, В.А. Гергиев. Так что же это за современное культурное «колдовство» - дирижирование, в чем его сущность, специфика?

Рассматривая эволюцию явления дирижирования в настоящем времени, можно понять, что подверглось изменениям во времени, а что осталось неизменным. Сегодня «культура – говорит известный дирижер Ю.Х. Темирканов – во всем мире в катастрофическом состоянии» [18]. Эта проблема остро стоит перед концертирующими музыкантами [19], [20], поскольку к музыке стали относиться как к средству увеличения вложенных денег, а к концерту как к коммерческому действию. Предвестником нового в академической среде является дирижер как диктатор и демиург всех движений вперед, как наиболее яркий, талантливый и успешный человек. Но какой типаж личности наиболее приемлем в творческом коллективе – дирижер-диктатор, дирижер-демократ, дирижер-воспитатель, учитель жизни, дирижер-артист? Все эти функции сегодня соединяются, необходима универсальность, пластичность во взаимоотношениях. Харизма дирижера определяет и формирует успех оркестра и театра, хора и учебной организации. Весьма часто имя известного дирижера является залогом аншлага спектакля или концерта. Благодаря своему таланту, то есть природному дарованию и высокой профессиональной культуре, искусности выразительного жеста, своей коммуникативности, дирижер может создать культурный консенсус между автором и аудиторией на концерте, объединяя личные, житейские многоплановые мысли слушателя с гуманистическими идеями и чувствами великих композиторов.

Поле деятельности популярного дирижера сегодня очень масштабно и включает в себя не только само концертное выступление как музыкальное действие, но и возникающее при этом актуальное массовое культурное событие. Например, во время обстрелов Израилем сектора Газы Д. Баренбойм дает концерт в Рамалле, принимает палестинское гражданство. Приковывая внимание всего мира к проблемам этого региона, он превращает концерт в акт миротворчества. Через несколько часов после его выступления Египет открыл границы для беженцев и гуманитарной помощи. В.А. Гергиев проводит выступление-реквием в г. Цхинвале, соединяя музыку П.И. Чайковского с мыслями и переживаниями всех людей, скорбящих о невинных жертвах и осуждающих любую агрессию.

Новейшее время требует от музыкальных руководителей быстрого реагирования на музыкальную конъюнктуру. Одним из значимых направлений в деятельности дирижера становится поиск новых выразительных средств. Музыкальные руководители стали выбирать для исполнения более сложные произведения, стали использовать в концертах дорогостоящие современные технологии «шоу-представлений»: свет, видео-проекцию, танцевальные номера, динамическое ведение концерта. Современный британский музыкальный критик Н. Лебрехт в своей книге «Кто убил классическую музыку?» [21] и других трудах [22], [23] объясняет, что академические музыканты направили свои взоры к бизнес-структурам во времена кризиса середины XX в. Это время появления массовой звукозаписывающей аппаратуры, изобретения музыкальных электроинструментов и их популяризации. Здесь произошел отток массового слушателя из концертных залов, и случилось изменение музыкальной ориентации большого количества людей с акустического звука на электрозвук. Публики театров, завсегдатаев музыкальных салонов как таковых не стало. Каждый человек, оставшийся приверженцем классики, получил возможность слушать любимое произведение через колонки радио или домашнего музыкального центра. Эти факты учитываются успешными дирижерами.

В последние годы академическое искусство предстает в некоем новом виде — модном, высокоэстетичном приобщении к оперно-театральному высшему истеблишменту. Деятельность симфонических оркестров, академических хоров и оперных театров стали освещать такие информационные агентства, как телеканалы: «Mezzo», «Культура», «Орфей». Появились журналисты, успешно работающие в жанре репортажей с классических концертов, и интервью с известными композиторами, солистами и дирижерами. Происходит соединение разных миров общественно-социальной и духовной деятельности в одном информационном поле. С одной стороны, это положительный факт, что классическая культура становится доступной пониманию все более значительной части общества. С другой стороны, такая популяризация концертов с яркими раскрученными именами музыкантов-звезд, способствуя в определенной мере некоторой рекламе классической музыки, создает проблему: классические произведения на таких мероприятиях часто представлены отдельными фрагментами в виде калейдоскопа

популярных «шлягерных» мелодий И.С. Баха, Л. ван Бетховена, П.И. Чайковского и других. Стоит сказать, что известность, популярность благодаря масс-медиа каналам, являются преимущественно внешними, преходящими, но обязательными факторами успеха.

Смогут ли новые музыканты сохранить идеалы академической школы, не поддавшись искушениям музыкального рынка и не впад в творческую апатию? В борьбе за выживание появилась излишняя прагматичность в творчестве, склонность к внешней эффективности, за счет внутренней чистоты художественного направления и стиля. Однако крупная личность, живя и работая в условиях рыночной экономики, остается в первую очередь музыкантом и творцом. Дирижерами проводятся искания глубинных, содержательных смыслов музыкального произведения, композиционные эксперименты в сфере форм концерта, сочетание разных видов искусства. Эти новые факторы совместно с консервативной музыкальной этикой способны придать коллективу действительно прочный успех. С.Цвейг назвал итальянского дирижера А.Тосканини «поборником совершенства», сказав: «Кто захочет поведать о служении Тосканини гению музыки, о его волшебной власти над толпой, тот опишет явление морального, и прежде всего морального порядка» [24, с. 35]. Стремление дирижера исполнить партитуру целостно по форме и передать ощущение автора другим людям, есть основа интерпретации и этики музыканта.

Таким образом, успешное концертное выступление складывается из множества разнопорядковых составляющих, проявляющихся в виде синергетического эффекта. Успешной дирижерская деятельность может быть признана тогда, когда маэстро своими исполнительскими действиями вызывает у оркестрантов такие музыкальные переживания, которые дают возможность коллективу слиться в единый творческий образ, объединенный единой целью. Такое концертное общение дирижера с оркестром есть следствие и причина вдохновения, которое является важной составляющей творчества любого художника. На результат концерта оказывают влияние множество фактов, не связанных напрямую с музыкой таких, как администраторская деятельность, рекламная, даже зал, в котором происходит выступление, влияет на исполнение. Каждое концертное помещение имеет свою акустику, традиции, что необходимо учитывать дирижеру. Однако с каким бы множеством

финансовых, хозяйственных, исполнительских задач не сталкивался дирижер, его основной целью должна быть музыка во всем ее многообразии образов, мыслей и чувств. Талантливый дирижера на концерте не покидает ощущение того целого, что составляет облик и душу произведения, что находит свое воплощение в языке дирижерских жестов и является воплощением индивидуального сознания личности в музыкальном искусстве.

Литература:

1. Евин И.А. Синергетика сознания. - М., 2008.
2. Вейнгартнер Ф. О дирижировании. - Л., 1927.
3. Вуд Г. О дирижировании. - М., 1958.
4. Дирижерское исполнительство. Практика. История. Эстетика. / Ред.-сост. Л.М. Гинзбург. - М., 1975.
5. Маркарян Н.А. Портреты современных дирижеров. - М., 2003.
6. Рождественский Г.Н. Дирижерская аппликатура. - Л., 1974.
7. Ержемский Г.Л. Закономерности и парадоксы дирижирования. СПб., 1993.
8. Казачков С.А. От урока к концерту. - Казань, 1990.
9. Сидельников Л.С. Симфоническое исполнительство: эстетика и теория. Исторический очерк. - М., 1991.
10. Смирнов Б.Ф. Дирижерское искусство как художественный и социокультурный феномен: Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения. - Челябинск, 2004.
11. Мусин И.А. Техника дирижирования. - Л., 1967.
12. Хайкин Б.Э. Беседы о дирижерском ремесле. Статьи. - М., 1984.
13. Хентова С.М. Ростропович – дирижер. - СПб., 1993.
14. Большая российская энциклопедия. / Председатель ред. совета Ю.С. Осипов. - М., 2005. - Т. 9.
15. Большая советская энциклопедия. В 30-ти т. / Глав. ред. А.М. Прохоров. - М., 1970. - Т. 8.
16. Энциклопедический словарь. В 2-х т. / Глав. ред. Б.А. Введенский. - М., 1963. - Т. 1.
17. Хаммер Я.С. Профессиональный успех и его детерминанты // Вопросы психологии. - 2008. - № 4.
18. Темирканов Ю.Х. Культура во всем мире в катастрофическом состоянии // Музыкальная академия. - 2009. - № 1.
19. Судаков А.В. На телевидении и радио классика не особенно нужна // Музыкальная жизнь. - 2009. - № 6. - С. 18-19.
20. Штильман А. Мысли об исполнительстве // Музыкальная академия. - 2007. - № 4.
21. Лебрехт Н. Кто убил классическую музыку? - М., 2004.
22. Лебрехт Н. Маэстро миф. - М., 2007.

23. Лебрехт Н. Маэстро, шедевры и безумие. - М., 2009.
24. Цвейг С. Поборник совершенства // Музыкальная жизнь. - 2006. - № 11.

ДУХОВНО-НРАВСТВЕННОЕ ВОСПИТАНИЕ БУДУЩИХ СПЕЦИАЛИСТОВ В ПРОЦЕССЕ ПОДГОТОВКИ И ПРОВЕДЕНИЯ ИНТЕГРАТИВНЫХ ЭКЗАМЕНОВ

*Кулабухова М.А., Седых Ю.А., г.Белгород,
Белгородский государственный институт культуры и искусств*

Духовно-нравственная компонента в образовательном процессе вуза культуры и искусств призвана выполнять особую, доминантную роль; это объясняется не только потребностью в утверждении общечеловеческих и национально-исторических начал как основы жизнедеятельности системы «человек-природа-общество», но и необходимостью сохранения неповторимой человеческой индивидуальности. Являясь базовым условием выявления человеческого в человеке, превращения биосферы в ноосферу, сферу разума и добра, духовно-нравственное воспитание оказывает решающую роль в моделировании особого образовательного пространства вуза культуры и искусств.

Именно духовно-нравственная компонента и оказывается одним из вероятных факторов сближения и дисциплин учебного плана той или иной специальности, и самих произведений искусства, из которых в результате и соткана культурно-образовательная среда. А потому интегративный подход в процессе обучения специалиста сферы культуры и искусств оказывается достаточно эффективным, так как способствует и погружению носителя культуры в целостное пространство творчества и культуры, и выявлению его духовно-нравственного потенциала, равно как и потенциала осуществления возможной креативной деятельности, собственно авторского творчества.

Примерами такого гармоничного развития личности являются: в рамках деятельности элитарных учебных заведений – выпускники царскосельского лицея; в рамках самообразования и самоорганизации как основ жизнедеятельности человека – Иван Бунин как писатель конца 19-первой половины 20 века, Андрей Тарковский как киногений второй половины 20 века. Кстати, последний из названных